



Vers un Cinéma  
Sauvage

Amandine Julien

Stephen Roussel

Manifeste du *Cinéma*  
*Non Conventionnel &*  
*images inanimées*

**Nous manifestons pour la sauvegarde d'un patrimoine culturel et artisanal.**

**Nous manifestons pour la différenciation entre l'œuvre et le produit.**

**Nous manifestons contre l'annihilation d'un art à travers sa récupération et son uniformisation par l'industrie.**

**Nous manifestons contre l'idée d'un corps et d'un esprit distincts.**

Il nous est apparu une envie toujours plus grande de surprise.

Et même si le produit paraissait fonctionner, la distraction elle-même semblait parfois nous faire défaut lorsqu'à chaque bouchée avalée s'en présentait inlassablement une nouvelle à la saveur tout identique. Et sans aller jusqu'à affirmer que lesdites bouchées aient forcément mauvais goût, elles demeurent en tout cas attendues. Les films se succèdent et les ovnis se raréfient. Ou alors viennent-ils tous plus ou moins de la même planète. Peu de tentatives innovantes et pour nous, spectateurs, de sérieuses carences du fait d'un régime alimentaire trop peu varié. Nous avons faim d'autre chose mais autre chose ne vient pas.

Prend-on le spectateur pour un idiot incapable de découverte ? Les mêmes recettes lui sont douillettement servies film après film pour ne pas le froisser. Structures narratives établies, images éprouvées, gueules connues et reconnues. Tout est fait pour le rassurer. Et ça marche, il est en terrain connu — disons même en terrain conquis ! Plus on grossit les ficelles et plus on gagne en sécurité. Le spectateur peut à sa guise prendre un pari sur un dénouement, un retournement quelconque ou tout simplement le contenu d'une scène à venir. Il peut prédire la prochaine phrase scolairement écrite qui sera dite. Peu de chance pour qu'il se trompe. Avec un peu d'adresse, il s'amusera à singer à l'avance la grimace du comédien. Ah ! Toujours ce même comédien dont la direction se résume à jouer comme dans ses précédents rôles ! Non, il n'y aura pas d'épiphanie dans la salle, mais sans surprise aucun risque de déception. Le sandwich du fast-food avec un grand M a toujours le même goût et c'est pour ça qu'on l'aime.

Alors si on l'aime, pourquoi pas ? Et même s'il leur arrive de plus en plus souvent de se rater sur la cuisson ou le dosage de la sauce, il reste parfois distrayant ce cinéma ! La réponse est : parce qu'on nous fait la promesse d'un septième art et que c'est ce dont nous avons faim aussi. Parce qu'on nous fait la promesse d'un septième art et que nous n'en voyons pas la couleur. Parce qu'on nous fait la promesse d'un septième art et que l'art doit surprendre, il doit innover, essayer, se tromper... Bref, nous attendons de l'art qu'il ne soit pas un simple sandwich du Macdonald comme on nous en sert à la pelle chaque mercredi dans les salles. L'art ne peut pas être un produit manufacturé pensé pour le consommateur. Chaque semaine sortent dans les cinémas des dizaines de produits plus ou moins créatifs tandis que, criant famine, nous attendons des œuvres artistiques.

Si nous prenons la voie de l'indépendance, c'est qu'il nous apparaît aujourd'hui que les institutions régionales ou nationales, liées au subventionnement des œuvres cinématographiques, sont trop enlisées dans ce qu'on appelle l'industrie du cinéma pour pouvoir elles-mêmes respecter leur vœu d'indépendance et d'objectivité. Elles se contentent d'obéir au formatage décrit plus haut et participent de plain-pied à l'explosion du cinéma de masse. Ces institutions cherchent de nouveaux talents, de nouveaux *filmmakers*. Mais elles ne cherchent ni ne subventionnent des artistes. Elles recherchent des créatifs capables de répondre à la demande attendue par cette industrie avec plus ou moins de personnalité.

S'il est envisageable de créer des produits à teneur plus ou moins créative, et ce de manière industrielle, l'art, quant à lui, ne peut par définition pas être industrialisé. L'artiste n'œuvre pas en faveur de ses spectateurs mais en faveur de sa création. En cela le cinéma de masse ne peut s'apparenter à l'œuvre d'art, dans le sens où il est un produit pensé comme tel pour plaire au plus grand nombre. Il en réside un cinéma qui s'attache uniquement à la réception du public, à ce qui plaît. Nous voilà donc réduits à plaire, à nous lover dans les quelques moules rendus disponibles. Il ne s'agit plus que de s'assujettir à la demande du public si l'on est créateur ou de se contenter de la proposition des fameux filmmakers si l'on est spectateur. Combien de fois nous a-t-on répété que l'important n'était pas de plaire mais d'être bien dans sa peau ? Vaine phrase dans le contexte d'une société à laquelle nous devons plaire en répondant à ses codes, au risque d'être moqué, déprécié ou parfois même condamné. Le cinéma n'y fait pas abstraction. Dans « *Le Livre de Sable* », Borges note : « *Je n'écris pas pour une petite élite dont je n'ai cure, ni pour cette entité platonique adulée qu'on surnomme la Masse. Je ne crois pas à ces deux abstractions, chères au démagogue. J'écris pour moi, pour mes amis et pour adoucir le cours du temps.* ». Au lieu d'être une expérience intime, le cinéma dit de masse (dans le sens quantitatif du terme) nous homogénéise.

Si cette forme de création est tolérable en soi, son monopole et son édification en tant que vérité ne peut l'être. Quant à sa revendication en tant que septième art, elle nous apparaît irrecevable. Tout monopole d'une certaine forme d'art, quel qu'il soit, résonne inévitablement comme l'annihilation totale de l'art en question, puisqu'il se voit alors résumé en une production de pâles copies, établies certes sur un original, mais elles-mêmes plus originales du tout. Kundera observe que la mort du roman existe et qu'elle est causée non pas par sa disparition physique mais bien par son uniformisation : « *des romans qui ne prolongent plus la quête de l'être et ne découvrent aucune parcelle de l'existence nouvelle* », on entre alors dans « *le temps de la répétition où le roman reproduit sa forme vidée de son esprit. C'est donc une mort dissimulée qui passe inaperçue et ne choque personne.* » Ces mots ne pourraient-ils pas s'appliquer au cinéma français actuel ? N'est-on pas effectivement confronté à un problème de pensée unique lorsque la quasi-totalité d'un art est filtrée par une seule et même entité ? Nous entendons être dans un pays de droits, un pays dans lequel il ne serait question d'interdire quiconque tenterait une forme différente. En revanche, il est fort à parier que ladite forme ne trouvera ni aide à la production ni moyens de diffusion. Ainsi se retrouve-t-elle muselée sans en avoir l'air. Il est temps de cesser cette hypocrisie et d'appeler un chat un chat. La plupart des films financés aujourd'hui par les institutions publiques ne relèvent ni de l'art ni de la culture mais du *divertissement*. Nous appelons à la reconnaissance du produit de divertissement pour ce qu'il est et refusons son amalgame avec l'œuvre d'art. Nous voilà donc confrontés à une forme de censure insidieuse, passive, voire franchement discriminatoire. Et même si nous ne sommes pas dans le Prague de Kundera, à l'heure où un gouvernement dicte à sa population quand il est bon ou non d'opérer une minute de silence, et où les mass-médias nous annoncent quel événement est digne de manifestation et quel autre ne l'est pas, est-il si absurde de redouter qu'on nous dise comment et pourquoi faire nos films ? Qu'on nous dise comment et pourquoi faire de l'art ?

L'anecdote se passe dans l'une de ces salles parisiennes que l'on nomme cinéma d'art et d'essai. L'occasion est celle d'une soirée réunissant quatre films courts ou moyens, pour une projection privée en présence des équipes respectives. Une soirée faite par des cinéastes, pour des cinéastes. Le premier film essaye, tente. L'artiste a démarré la réalisation de cet opus d'une quarantaine de

minutes en 1989. Nous sommes en 2009 et elle vient de l'achever il y a peu. On aime ou on n'aime pas mais force est de constater que la démarche est singulière. Le film ne ressemble à aucun autre, si bien que très vite la tension monte devant une œuvre dont personne ne détient les clefs. Certains dans la salle, peu, s'intéressent, tentent de comprendre l'enjeu d'une telle création. D'autres, un peu plus nombreux, patientent simplement devant quelque chose qui ne les intéresse pas, faute de ne leur avoir jamais été prémâché. La grande majorité n'attend pas le quart du film pour allumer les portables, envoyer des messages, ronchonner, bavarder, soupirer, faire passer le message qu'ils ne sont pas venus là pour supporter ce qu'ils jugent être de la merde, car n'appartenant pas à leurs codes. Rappelons que la projection est gratuite et que chacun peut sortir à sa guise. À travers ce brouhaha, les spectateurs expriment malgré eux leur incapacité à faire preuve de curiosité envers l'œuvre artistique. Le sentiment de désappointement est trop fort pour qu'ils se désintéressent seulement ; non, ils doivent attaquer ! Le film est finalement hué. Les trois autres projections se passent bien. Il n'y a rien à redire, chacun des films aborde un sujet social avec la touche d'humour qui va bien, le traitement suit les règles visuelles et narratives établies au cinéma. Rien ne change. Rien ne bouge. On apprécie.

Ce qu'il faut retenir de cette scène, si ce n'est l'attitude grossière et irrespectueuse de personnes censées s'intéresser au cinéma, c'est bien ce désintérêt total pour l'art dans les salles et le rejet pur et simple de l'essai cinématographique. Nous sommes en 1814 devant « *La Grande Odalisque* » et nous observons Ingres se faire conspuer pour avoir osé braver les normes académiques en ajoutant trois vertèbres à sa nymphe. La messe est dite. Le spectateur se refuse à toute expérience artistique nouvelle. Il n'attend qu'un divertissement construit selon les règles, et reçoit avec colère une œuvre dont il ne comprend pas immédiatement le sens. Mais du spectateur qui remâche sans s'en apercevoir la même nourriture jour après jour, ou des institutions qui établissent ces fameuses normes académiques, sur lesquelles reposent tout système d'aide à la production et à la diffusion, qui est le plus à décrier ?

À en juger par les programmations des dites salles d'art et d'essai, et la violence des spectateurs lorsque la curiosité les conduit par erreur à une projection plus expérimentale que de coutume, on peut légitimement se demander s'il y a bien aujourd'hui une place dans les cinémas pour l'objet artistique cinématographique. Cela montre à quel point le cinéma projeté dans les salles s'est banalisé dans sa forme. Il est difficile, en effet, d'imaginer aujourd'hui la même scène dans un musée, face à des œuvres d'art non comprises, non conventionnelles. La question qui se pose alors est : où diffuser de tels films d'art et d'essai ? Certains lieux existent. Inconnus du grand public, ils restent en marge. Les projections sont épisodiques et leur communication, par manque de moyens, ne sort pas des réseaux fermés. On y trouve un public d'initiés, souvent lui-même cinéaste. Le manque de contre-culture résonne douloureusement dans le pays, et nous trouvons désolant que l'art cinématographique ne soit réservé qu'aux artistes, faute de ne mettre sur le devant de la scène qu'un seul et même type de cinéma.

Il n'est pas question de décrier l'ensemble du cinéma contemporain ni de réfuter la sincérité artistique des auteurs lorsqu'ils montent leur film. Nier l'engagement artistique de certaines productions envers le film qu'elles défendent serait également malhonnête. Il s'agit davantage d'une problématique liée à l'antagonisme art/produit, qui précipite chaque protagoniste de la chaîne cinématographique dans un préformatage créatif. À moins que les producteurs, financeurs, diffuseurs et même les auteurs ne décident d'accepter le travail à perte, rentrant alors dans le cadre

du mécénat, le film créé doit répondre à un plan de financement et donc s'avérer être un produit rentable. La notion de rentabilité ne signifie pas forcément que le produit soit de mauvaise facture. Elle signifie en revanche une étude de marché explicite ou implicite et la certitude en amont que le film plaira à un panel ciblé de la population, le minimum de spectateurs requis garantissant à la production et aux financeurs de rentrer dans leurs frais. Les investisseurs sont frileux et évitent les risques. Qu'est-ce que cela a comme conséquence ? Il s'opère dans l'esprit de l'artiste une sorte de bras de fer entre son envie pure de création et la nécessité de rentabilité de son œuvre. Pour être produite, celle-ci doit répondre à des prérequis. En d'autres termes, si l'artiste souhaite rentrer dans l'industrie du cinéma, il doit formater son œuvre pour la rendre potentiellement — et même très certainement — rentable. Dans quelques cas, ce formatage se fait de manière très consciente par le couple auteur/producteur qui décide de lâcher du lest, de se plier à certaines concessions pour faire accepter son film par l'industrie, quitte parfois à le défigurer tout à fait, et par là même, à brimer son art. Dans la plupart des cas, le travail de formatage se fait très implicitement en amont de la production par l'auteur lui-même, qui, sans qu'il ne s'en rende compte, est déjà conditionné malgré lui par les milliers et les milliers de produits cinématographiques qu'il a ingérés au fil des ans, et dont il croit avoir tiré le modèle de ce que doit être ou ne doit pas être une œuvre cinématographique.

**Notre cinéma serait-il à ce point paralysé par son héritage artistique qu'il ne parvienne plus à s'en extraire, à oser de nouvelles formes ? Est-il à ce point captif de son passé rayonnant pour être aujourd'hui si essoufflé, incapable d'évoluer et de se repenser ? Pire qu'une stagnation, il semble régresser, recréant les formes de jadis tour à tour un peu plus vidées de leur contenu. Nous pensons tous aux heures de gloire du cinéma français, aux formes nouvelles qu'il a réellement engendrées, comme la Nouvelle Vague et son retentissement mondial. Mais force est de constater que nous ne vivons plus aujourd'hui, nationalement et internationalement, que sur les maigres remous de cette grande vague, et que les véritables innovations contemporaines, en matière d'art cinématographique en France, demeurent des tentatives isolées et sont incapables d'engendrer de réels mouvements.** *« L'art existe et s'affirme là où il y a une soif insatiable pour le spirituel, l'idéal. Une soif qui rassemble tous les êtres humains. L'art contemporain a fait fausse route quand il a remplacé la quête du sens de la vie par l'affirmation de l'individualité pour elle-même. Cette prétendue création prend un air suspect avec sa proclamation de la valeur intrinsèque de l'acte personnel. Car l'individualité ne s'affirme pas par la création artistique. Elle est au service d'un idéal. L'artiste est un serviteur, éternellement redevable du don qu'il a reçu comme par miracle. »* Ces mots d'Andreï Tarkovski résonnent en nous, tandis qu'aujourd'hui dans les salles, nous n'avons plus affaire qu'à des films anecdotiques qui pensent exprimer une quelconque réalité sociale et parler à l'âme d'un peuple ou du monde, quand ils ne sont, la plupart du temps, que comédies bedonnantes ou déroulements superficiels de petits tracas quotidiens trop bavards, à l'adresse d'une minorité seulement de la population, et ne dépassant pas le cadre d'un divertissement nourricier pour l'égo. Qu'avons-nous à faire de ces films ? En quoi cela nous grandit-il ? Que cela nous apporte-t-il, sinon une sensation d'étouffement de plus en plus insupportable pour nous qui avons tellement faim d'autre chose ? Si le travail de l'artiste consiste à se déformer constamment pour pouvoir créer librement, il est absurde de penser que des manifestations si purement égotiques et des normes si restrictives en matière d'aides puissent engendrer l'Art. Tant que personne ne s'occupe de ce mouvement de déformatage en lui-même, il ne peut être question d'œuvre d'art mais juste de produit répondant à l'attente. Bien sûr il peut s'agir de produits aux teneurs artistiques, mais nous restons néanmoins éloignés du cadre de l'œuvre et de l'abnégation qu'elle exige de ses acteurs. Septième art et industrie du cinéma nous

apparaissent inconciliables et c'est pourquoi nous décidons, sinon de rompre avec l'industrie, tout du moins de ne pas y prendre part.

## II

Nous nous positionnons dans une démarche qui s'oppose frontalement à celle de la construction d'un produit bien pensé. Il ne s'agit pas de trouver la *bonne idée*, le *bon sujet* développé en quelques lignes. En premier lieu, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise idée. Juste des idées. En second lieu, une œuvre n'est pas un produit marketing et ne saurait prendre sa source au cœur d'une *bonne idée*. Ainsi nous défendons le film en tant qu'objet artistique et non comme simple pitch déclinable en scènes. L'élan artistique ne naît pas de la volonté intellectuelle de faire, mais d'un besoin instinctif, sensoriel, une nécessité quasi viscérale de créer. Besoin d'écrire, besoin de tourner, besoin d'extraire de soi. La démarche artistique est une démarche pulsionnelle, elle n'est pas mue par une pensée rationnelle et ne part donc pas de l'idée. Nous trouverons les idées en chemin. Notre art se révèle à nous et nous révèle à nous-mêmes au fur et à mesure que nous le crachons, au fur et à mesure que les images naissent, que les mots s'inscrivent. René Char écrit : « *Les mots qui vont surgir savent de nous des choses que nous ignorons d'eux.* » Et c'est bien pour ça qu'il faut les laisser venir. Il n'y a qu'ainsi que la création artistique semble être envisageable, à l'instar de la composition musicale, art du sensible par excellence, où les notes s'imposent tour à tour à l'artiste avant de révéler l'œuvre dans son intégralité. Selon les mots de Jung : « *L'œuvre est un être qui utilise simplement, comme sol nourricier, l'homme et ses dispositions personnelles, dont elle emploie les forces d'après ses propres lois et qui se modèle elle-même, selon ce qu'elle veut devenir.* »

C'est à notre volonté de ramener l'art cinématographique à la notion du sensible et de l'instinctuel que cela nous conduit bel et bien. Une volonté qui s'affiche en opposition avec le cinéma de masse qui ne trouve sa définition que dans une narration mise en images. Si créer un film ne doit plus être une démarche intellectuelle mais bien de l'ordre du sensible, le tournage doit alors impérativement redevenir un lieu de création. Il ne s'agit plus de plaquer des images à partir d'un tableau de bord fin rodé nommé *scénario* ou *découpage*. Nous devons respecter le développement propre de la création, élaguer au fur et à mesure que les branches poussent, nourrir sa terre, revenir sur l'écriture, filmer à nouveau et ne plus la contraindre à travers une hiérarchisation des étapes établie pour des besoins intrinsèques à l'industrie. Pour nous octroyer cette liberté de créer, nous privilégions une économie particulière qui commence par une équipe restreinte au minimum artistique. Quelques personnes seulement. L'équipe ainsi réduite facilite le tournage au quotidien, les ratés, les retours. Tourner son film comme on croque un dessin, en raturant, revenant sur les formes, les accentuant, recommençant. Le tournage doit redevenir un moment de création, de tentatives, de prises de risques. Tout comme le portrait se façonne alors qu'on le peint, le cinéaste doit s'approprier son sujet à travers la caméra, et non plus le coucher sur papier et procéder à un simple transfert mot/image. Plus important que l'objet final, c'est l'acte de création en lui-même qui fait de l'homme l'artiste. L'acte de création et sa mise en transe, l'évolution engendrée durant ce moment privilégié, l'art comme perpétuelle transformation et remise en question de lui-même, de l'artiste et du monde. Si « *c'est bien dans l'effort que l'on trouve la satisfaction et non dans la réussite* », l'art ne fait pas exception à la règle.

**Nous** revendiquons l'art cinématographique en tant qu'art graphique et plastique. Cette appartenance qui nous semble si évidente, de par le nom même de la discipline, est pourtant niée film après film, image après image. Ici encore le film est un pitch. Les institutions attendent du réalisateur un discours, les spectateurs reçoivent un récit. Mais où est donc la plastique ? Reléguée au second plan, l'image s'efface au profit dudit récit. Elle n'est plus qu'illustration et se contente, la plupart du temps, de doubler la bande sonore qui n'est quant à elle plus qu'information ou déclencheur simple d'émotions. Le réalisateur agit comme si les images ne savaient plus parler d'elles-mêmes. Il s'appuie sur un discours construit intellectuellement, dont la nature annihile le haut pouvoir langagier et symbolique de l'image.

**Le** cinéma semble ne pas avoir encore trouvé sa place en ne parvenant pas à se démarquer de la dramaturgie littéraire classique. Derrière cette suprématie du récit, il est normal d'observer une image de plus en plus lisse, dénuée d'aspérités ou de profondeur. Une image toujours plus vernie, si tant est qu'il reste encore quelque chose à vernir. Qu'est-ce qu'un non voyant perd de l'expérience cinématographique ? Toutes les ficelles lui sont données dans la bande son pour comprendre le film, et il y a fort à parier que son imagination lui procurera bien plus d'évasion que quelques images narratives didactiques. Au fond, il y gagne le plaisir d'un roman dialogué avec toute la liberté que celui-ci lui offre en terme d'imagerie. Le son et l'image faisant effet de double couche pour illustrer une même prose, la remarque, si elle est vraie pour le spectateur aveugle, l'est tout autant pour le spectateur sourd.

**L'œuvre** d'art demande de laisser entrevoir l'homme. La sensibilité qui se cache derrière elle est source de chaleur. On peut même se demander si ce n'est pas précisément ce qui nous touche parfois si intimement dans celle-ci. Cette profonde humanité, la maladresse qui s'en dégage parfois, le caractère singulier qui fait sortir l'œuvre de la production mécanique de reproduction, son caractère *original*. Tout comme la notion d'œuvre s'oppose à celle de produit, la recherche du parfait est une ineptie pour l'art. Nous sommes fatigués du bombardement d'images retouchées, aplanies, publicitaires, qui nous envahissent. La mode est le plus grand ennemi de l'art. Ces corps parfaits qui se pavent à travers une image tirée à quatre épingles nous refroidissent. Nous ne parvenons plus, au contact de ces images gelées, à sentir l'humain, l'âme dans l'œuvre. Souhaitons-nous égaler dieu en nous débarrassant de l'humain ? Uniformiser à tout prix le caractère singulier et spirituel ? Dieu est fade. Nous nous souhaitons à l'image de l'homme, imparfait et infiniment riche de son imperfection. L'écho que nous ressentons, en présence de l'émotion et de la sensibilité d'une œuvre d'art, est ce qui nous fait homme et ce qui la fait œuvre. Ou la création majoritaire serait-elle justement aujourd'hui l'écho d'un intérieur froid et déshumanisé, combattant à tout prix les monstres honteux que sont l'émotion, la pulsion, le sensible ? Que dire alors du corps, que l'on relègue au rang d'outil comme l'image dans le cinéma de masse ? Ce dénigrement du corps n'est-il pas précisément à rapprocher du dénigrement de l'œuvre artisanale ? L'homme d'aujourd'hui veut-il d'un corps-Ikea ? Pratique et conforme ? Nous n'avons pas quitté nos bonnes vieilles habitudes et sommes toujours confrontés ici à un mode de pensée résolument occidental, qui tend encore à séparer l'esprit du corps. Une pensée héritée de la foi judéo-chrétienne avec son concept de l'âme et du corps ou, plus avant encore, de la philosophie grecque et du monde des idées de Platon. Mais quand donc évoluerons-nous et abolirons-nous l'ancien monde ? Nos réflexes sociétaux en dépendent et le cinéma de masse en est la parfaite illustration. Un cinéma désincarné où il ne serait question que d'un esprit (l'idée, le pitch) attifé d'un corps (l'image et le son). Une fois encore nous

crions à l'hérésie artistique, pour rester dans le vocabulaire ecclésiastique. Nous sommes corps et notre corps est esprit. Une œuvre doit être entière et non pas au service d'elle-même.

### III

En tant que corps, le côté organique de la pellicule nous fait naturellement écho. La résonance de la matière à travers les sels d'argent qui fossilisent, immortalisent l'instant. Le film incarne l'espace psychique en le rendant palpable, matériel. Vivant et fragile. Le photogramme comme fragment de l'œuvre, corps physique délimité dans l'espace. Il s'agit aussi de revenir au cœur même du processus de création photographique et de dialoguer avec nos ancêtres photographes qui ont cherché à mettre au point la meilleure façon de conserver une image. L'ambition première de la photographie était de fixer le plus durablement possible dans le temps une image à travers la matière, et nous n'avons aujourd'hui pas encore trouvé meilleur support pour cela que la matière elle-même. L'art filmique est un héritage, il porte son histoire à travers chacune de ses œuvres. Il nous incite à ne pas créer sans éprouver la conséquence du déclencheur, à ne pas consommer de l'image sans nous soucier du caractère d'héritage et de transmission. C'est donc aussi de mémoire collective dont il s'agit. Laisser une trace. Poser son empreinte dans le sol du réel, incarner l'imaginaire. La pellicule rend notre art palpable. À cela s'associe le plaisir de sentir l'image se former durant la prise de vue, la matière réagir chimiquement à notre sujet, la lumière s'incarner, le corps se créer. La conscience du fait que l'instant de création se grave en parallèle sur une surface délimitée est une source de joie liée à l'excitation de l'instant privilégié. Quelque chose parvient tout à coup à s'échapper du destin dramatique du temps, de l'évaporation. L'éphémère a été capturé pour être sauvegardé dans le réel. Chaque vingt-quatrième de seconde qui s'écoule sous le son de la pellicule défilante est une victoire sur le temps, un accès à l'immortalité. Et pourtant, le paradoxe veut que la pellicule, qui est un support organique, nous rappelle à notre condition de corps périssable.

L'argentique implique un mode de tournage inhérent à sa condition, d'autant plus dans un contexte d'artisanat détaché des volontés de financement et de recettes. L'organisation toute particulière du tournage indépendant en pellicule appelle à la méticulosité, et la préparation du matériau confère une importance particulière à ce moment de créativité. Conditionner le support, en charger la caméra, décharger et recharger chaque fois que nécessaire durant le tournage, aborder, à travers l'économie des prises, la préciosité et le caractère exceptionnel de chacune d'elles. Il s'agit de rester toujours concentré, comme si la saisie d'une image était une occasion unique. La dimension que nous accordons à chaque cadre, jeu de lumière, de comédien, devient plus grande, plus déterminante. L'importance accordée aux répétitions suit le même chemin, et l'enjeu pour les comédiens au moment de la prise se voit démultiplié. Sans plus de pression, il s'agit juste de précision et de respect de chacun pour l'instant qui se joue.

La série des gestes liés à la pellicule apparaît cérémoniale, au même titre que l'artiste peintre qui prépare ses pinceaux puis les plonge dans l'essence de térébenthine une fois sa session de travail achevée. La pellicule devient pour l'artiste une deuxième enveloppe externe : un espace sensible, physique et psychique. Comme la peau qui remplit une fonction de soutènement des muscles, la pellicule vient porter notre rêve de création, cet immense corps long de plusieurs centaines de mètres qu'est notre projet artistique. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle la pellicule semble avoir un caractère sacré pour l'artisan cinéaste. Comme dans nombre de rituels, nous ressentons ce

besoin d'un réceptacle physique, à la fois concret et puissamment symbolique, afin de donner corps à notre création et l'accueillir. Il s'agit bien de rendre palpable l'immatériel : tel un attrape-rêve, la pellicule vient concentrer et retenir la matière imaginaire.

**Au** même titre que lorsque l'on effectue un calcul, on a bien souvent le réflexe d'aller vérifier sur notre calculette si l'on n'a pas commis d'erreur, qu'en est-il de notre confiance en notre œil, en notre ressenti, lorsque nous courons visualiser au moniteur la scène tout juste tournée pour nous assurer de ne pas nous être fourvoyés ? Ce que l'être humain gagne en facilité grâce à la technologie qu'il élabore, il semble parfois qu'il le perde en confiance en lui. On tourne, et c'est la machine qui nous confirme si ce que nous avons tourné en valait la peine ou non.

**Les** moyens de tournage que nous envisageons rendant cette vérification impossible, le cinéaste doit ressentir par lui-même si la scène est bonne ou non. Il doit réapprendre à se faire confiance et sentir si le moment était ou n'était pas. Il renoue alors avec son dialogue intérieur, car c'est en général quelque chose que l'artiste sent très bien d'instinct sans besoin de vérification. Cette mise en place nous pousse à être plus conscients de ce que nous faisons, à nous rendre directement à l'essentiel et à apprendre à mieux nous écouter.

**Qui** n'a jamais, un appareil photo numérique en main, eu tendance à prendre quantité d'images pour au final n'en garder qu'une ou deux, voire aucune ? Cette boulimie en partie due à la frustration de ne pas armer l'appareil, de ne pas sentir se déplacer la pellicule, de ne pas sentir que quelque chose d'important est en train de se jouer, semble opérer un rôle compensateur. Le manque de qualité des sensations est masqué par la quantité de déclenchements. Photographier n'a plus d'incidence. Sans aller prétendre que chaque photographe ou cinéaste numérique est un fou compulsif du déclenchement ou de la démultiplication des prises, il faut bien reconnaître que l'argentique nous pousse à nous autolimiter, à mettre davantage de nous-mêmes dans chaque image. Il ne s'agit pas seulement d'une économie budgétaire mais de l'importance, aussi inconsciente soit-elle, que nous portons à l'égard d'une matière palpable, finie. Et même à un niveau plus conscient, difficile de se cacher à soi-même la prise de vue inutile de trente photogrammes. Avec l'outil numérique, si nous ne sommes qu'à moitié sûrs de notre sujet, de notre cadre, au lieu de nous faire confiance et de chercher autre chose, nous avons parfois tendance à capturer l'image malgré tout. Non satisfaits de notre prise, nous réitérons de multiples fois en comptant sur la chance liée aux probabilités que l'une d'entre elles sera la bonne. En général, aucune n'est magique car la magie est un sentiment qui s'éprouve très concrètement dans la création. Au final, on gardera, pas totalement convaincu, la prise qui fait le mieux l'affaire. Ou bien on jettera tout au bout du compte ! En argentique, si la photographie n'est pas inspirante, on ne déclenche tout simplement pas. Pourquoi ? Parce qu'il est très difficile pour l'esprit d'accepter que quelque chose, qui ne nous fasse pas résonance, s'inscrive aussi fortement dans la matière. Et lorsqu'on appuie tout de même, survient alors bien souvent le malaise d'avoir déclenché inutilement. Si avec l'argentique il nous était donné la possibilité d'appuyer aussitôt sur un bouton *corbeille*, peut-être ne ressentirions-nous pas cet étrange malaise et pourrions-nous déclencher sans nous soucier. Mais nous perdrons avec à coup sûr ce sentiment si fort du *bon moment*, cette certitude qui fait qu'il n'est bien souvent pas besoin de refaire une deuxième prise et encore moins de vérifier au moniteur. Car s'il est rare qu'une photo prise sans plaisir soit réussie, la réciproque est vraie aussi. Plus nous regardons une chose et plus il semble parfois paradoxalement que nous ne parvenions plus à la voir. À trop déclencher, nous perdons bien souvent de vue l'essentiel : cet attrait originel, impulsif qui nous a poussé à photographier ou à filmer

ce qui se passait sous nos yeux. Il s'agit donc de ne pas perdre de vue nos émois premiers et de réapprendre à être plus brut, plus instinctif. La création ne peut pas se résumer en une réalisation bien maîtrisée, elle est évidemment bien plus que cela.

Certaines études sociologiques tendent à démontrer que notre mode de consommation serait soutenu par une peur omniprésente de la frustration. À la consommation des clichés vient s'ajouter la consommation du matériel. Paradoxalement, alors que l'offre croissante de moyens techniques ne cesse d'augmenter, et que les caméras pleuvent comme des petits pains et se perfectionnent chaque jour un peu plus, nous ne nous sommes jamais montrés aussi désintéressés de notre outil. Par désintéressés nous voulons signifier que le cinéaste semble ne pas avoir de rapport intime et privilégié avec sa caméra. Celle-ci n'a pas qualité de *compagnon*. Il en change de la même manière qu'il multiplie les dites prises, et il ne s'agit plus tant d'appivoiser son outil que de courir toujours plus avant pour obtenir le dernier modèle. Caméra-dieu d'un jour par qui tout le monde jure... et déjà obsolète un an passé ! Einstein disait « *Ceux qui utilisent négligemment les miracles de la science, en ne les comprenant pas plus qu'une vache ne comprend la botanique des plantes qu'elle broute avec plaisir, devraient tous avoir honte.* » Il nous semble insensé que l'artiste ne connaisse pas son propre outil de travail. Par ailleurs, ce mode de consommation laisse vide la question du sens et de l'esthétique propre à chaque machine ou support. Il faut tourner avec le support, parce qu'il va dans le sens de notre création, et non parce qu'il est le choix d'une mode ou d'un jeu commercial lié à une société de consommation extravagante. Notre caméra est notre compagnon de voyage. Elle nous sert, nous la soignons, tâchons d'en comprendre le fonctionnement, ses limites et comment la réparer. Tout simplement... nous l'aimons.

## IV

Être à la fois en amont du tournage et au labo nous apparaît donc comme une prise d'indépendance et d'autonomie de notre art. Il s'agit de nous réapproprier la magie et les étapes nécessaires à l'élaboration d'un film en pellicule, et de cesser de nous sentir dépossédés de notre création. Évidemment, reprendre ces rênes-là c'est aussi accepter que l'élaboration d'un film en pellicule traité de façon artisanale, c'est à dire suivi du début à la fin par le cinéaste, est fondamentalement différente d'un tournage dit *classique*, sur lequel le réalisateur se réduit la plupart du temps à son seul rôle de metteur en scène. Nous accordons une importance particulière au fait d'être présent à chacune des étapes de l'élaboration d'un film, tant il nous semble que l'individualité d'une œuvre participe à son originalité et à sa réussite. Une fois encore, il ne s'agit pas tant pour nous de parvenir à une perfection *sans tache*, que nous conférerait peut-être plus aisément la sécurité des machines, que de rendre notre travail plus personnel. Si on s'accorde à penser que chaque étape de création est une nouvelle phase d'interprétation de notre œuvre, alors nous désirons interpréter tant au tournage, qu'au développement en laboratoire.

Entre la prise de vue et la visualisation des images, il y a ce moment essentiel qu'est l'attente. Voilà bien une des grandes caractéristiques du travail en argentique : ces longues heures d'impatience qui séparent le tournage du développement des images. Si le numérique a pour sa part simplifié le rapport *disponibilité* de l'image, en se passant de l'étape du laboratoire, il a du même coup écarté un moment crucial du voyage, en parachutant directement l'artiste à destination, sans lui laisser le temps d'apprécier le trajet. C'est un peu le principe de l'avion : il s'agit d'un moyen de transport pratique, mais quand on le prend c'est pour se rendre rapidement à l'endroit souhaité, on se passe de vivre le trajet comme moment inhérent au voyage. Si nous n'avons hélas pas toujours la possibilité de nous passer de l'avion, il est en revanche exclu que nous ne prenions pas ce temps pour notre création ! Pour tout ce qui touche à notre art, nous sommes sensiblement plus des amateurs de train, en cela que l'arrivée n'a de sens pour nous que par le chemin parcouru. Nous trouvons plaisir à vivre chaque étape nous conduisant d'un point A à un point B comme une suite d'aventures auxquelles nous pouvons et voulons participer ! Le lieu d'arrivée est fait des milles autres lieux qu'il faut traverser pour s'y rendre. Ce sont autant de paysages qui préparent le final, l'annoncent, l'espèrent et donnent tout son sens à l'accomplissement. De la même façon, confier nos pellicules à un laboratoire extérieur sonne comme une recherche de sécurité sans invitation au voyage. Lorsque nous y recourons, nous finissons souvent déçus des résultats. Pourquoi ? Parce qu'ils ne sont pas les nôtres, parce que nous aurions ressenti plus de fierté et de joie à accomplir nous même la tâche, parce que les résultats ne sont pas toujours bons... déçus aussi parce que nous sommes trop simplement arrivés. Privé de cette expérience intime, il nous semble que l'esprit n'a pas le temps de cheminer, de divaguer, d'espérer ; il n'a pas le temps d'attendre. Or cette attente est empreinte de désir. Et qu'est ce que le désir, sinon la prise de conscience exacerbée de l'urgence qu'il y a à supprimer une distance, pourtant irréductible à l'instant *t* ? Les heures nécessaires, qui séparent la phase de prise de vues à celle du travail en chambre noire, sont propices au désir car elles l'entretiennent et autorisent finalement l'explosion de l'assouvissement.

Lieu confiné et chaleureux où se côtoient bouteilles de chimies aux odeurs suaves ou inquiétantes, capsules noires écorchées, tubes à essais, le laboratoire de développement est un lieu à part, profondément intime, qui suggère la recherche d'un secret et d'un travail bien souvent solitaire. Comment rendre matériel quelque chose d'aussi immatériel qu'un instant ? D'aussi fugace qu'un état d'esprit, un trajet de la lumière sur les êtres, les choses ? Recherche chimérique ou idéaliste d'une quelconque vérité ? Ou du *beau* ? Existe-t-il une vérité intrinsèque de l'image qu'il nous incombe de révéler ? La encore, le mot est parlant : dans la chambre noire, nous attendons la révélation. Les images diront-elles ce que nous avons vu ? Seront-elles fidèles à notre ressenti ? Ou encore dévoileront-elles davantage que nous n'avions conscientisé lors de la prise de vue ? Enfin, nous révéleront-elles à nous-mêmes ? L'étape du laboratoire est un moment où l'artiste a un rapport privilégié avec sa création. Un moment où il peut la fantasmer, la ressentir, la réfléchir plus en profondeur. Il peut aussi laisser les images le surprendre et accéder à une dimension supérieure de son œuvre, tant il est vrai qu'il y a toujours nombre de strates à sa compréhension et à son élaboration. Il peut sembler difficile de décrire le plaisir de la chambre noire. Et pourtant, bon nombre de personnes, ne l'ayant jamais pratiquée, savent pressentir l'aura magique qui entoure le laboratoire d'un photographe. Elle parle de secret, d'initiation, de découvertes extraordinaires, de labeur. De solitude aussi, et de douce folie. Voir s'inscrire physiquement une image sur une surface vierge est toujours un spectacle fascinant. Il suffit d'observer l'émerveillement des jeunes enfants découvrant le sténopé ou une photo prenant vie dans un bac de révélateur, pour appréhender le ressenti du photographe dans son laboratoire. Développer un film demeure une source de désir et d'impatience qui redonne à la création sa dimension de *jeu*. Finalement, que fait l'artiste avec ses liquides, ses bacs, ses spires amoncelées, sinon continuer à jouer ?

Le développement est une histoire qui commence à l'aveugle quand, déroulant de son carcan de plastique noir les précieux photogrammes dont l'image est encore absente, le photographe plonge son film de bain en bain en attente du développement. Sentir la pellicule sous ses doigts, vérifier le bon côté des perforations en passant la pulpe de l'index ou celle de la lèvre sur le ruban de celluloïd. Dérouler dans le noir des mètres de pellicule autour de la spire puis la plonger dans les bains et l'écouter brasser les liquides. Autant de gestes qui en appellent au toucher, à l'ouïe, à l'odorat. Dans ce contexte, la pratique du cinéma outrepassa largement l'art des yeux. Commence alors la valse des opérations chimiques. Dans le révélateur, les grains d'argent qui immortalisent l'instant vont se fossiliser pour former l'image latente. Bain après bain, la pellicule subit toute une série de métamorphoses, toujours invisibles dans le noir. Nous en avons appris le processus chimique par la lecture, saisi les effets par l'expérimentation, mais jamais nous ne pourrions le constater de nos propres yeux. À cette étape, les images sont une promesse, une possible récompense qu'une série de gestes méticuleux et une concentration solitaire vont permettre de révéler. Nous sommes donc obligés d'accepter ce dénuement et de nous en remettre aux éléments et à la maîtrise que nous en avons. Il y a quelque chose de paradoxal dans le fait que le cinéaste abandonne, à cet endroit, le sens qui a été le propre même de son art durant le tournage et qui le redeviendra à la projection : la vue. S'enfoncer dans cette obscurité, d'où plus tard rejaillira la lumière, est un témoignage d'abandon et d'humilité. Les images ne doivent absolument pas voir le jour avant la fin du développement. Pas même la fameuse lumière rouge inactinique. Tout se passe comme si l'artiste lui-même ne pouvait à ce stade pas rouvrir les yeux et regarder au devant. Cet acte n'exprime-t-il pas l'essence même de la photographie : voir au delà du regard, créer au delà du regard ? Ici encore intervient cette notion de dimension cachée, de strate de sens. L'image, à ce moment, semble errer dans un ailleurs, comme si

elle allait transiter un temps dans un monde plus sensible avant de revenir sur notre plan. Cette dimension fantasmée relève peut-être de la puissance de nos désirs ou encore d'une croyance en une vérité qui nous dépasse. Quoi qu'il en soit, l'image se fait attendre, elle se laisse désirer et nous la rêvons. Il faut la convoiter, la soigner, la mériter pour la voir enfin apparaître. Tout devient affaire d'alchimie. Patience. Curiosité. Juste répartition entre les éléments. Être maître de son image du début à la fin est ce qui fait la préciosité du travail en argentique et tout simplement de l'artiste en général. Ce qui distingue l'artiste est précisément cette capacité de savoir *imaginer*, c'est à dire de voir des images en son esprit puis de les poursuivre pour les faire exister dans le monde sensible. C'est donc à lui qu'incombe la tâche de les extirper du néant !

**N**ous aimons ces moments d'attente durant lesquels la pellicule navigue dans les produits, et où nos yeux ne quittent plus les aiguilles phosphorescentes de l'horloge. L'attente nous amène la fébrilité et entraîne tout un processus d'images. Elle est le déclencheur d'émotions ayant pour but de préparer LA rencontre. L'attente et l'ignorance transforment la réception et la découverte des images en un moment magique. Si les photogrammes nous plaisent, nous avons réussi ! Parfois, pourtant, les images restent dans le néant, maladresse de notre part ou impatience gâchant le résultat escompté, nous accouchons de mort-nés, épreuve parfois difficile dont il faut savoir se relever. Le désir inassouvi ne nous laisse d'autre choix que celui de persévérer. Le travail de laboratoire nous enseigne l'humilité, les vertus de la patience et de la rigueur. Il fait de nous des artisans et nous ramène à cette conscience pratique que non, l'art n'est pas seulement un concept ou une belle formulation de l'esprit, que seul le génie ou le don pourraient capturer, mais bien aussi une affaire de labeur, de persévérance. L'œuvre se mérite, les images se choisent, s'espèrent ; elles exigent notre renoncement à l'instantanéité facile et à la croyance erronée que la grandeur de nos émotions suffisent à la création. Nous sommes des artistes, non des producteurs ou des consommateurs avides de quantitatif. Nous réapprenons donc la noblesse de faire des images avec nos mains. Comme n'importe quel artisan, nous travaillons avec la matière, l'aimons, luttons avec elle et nous mettons à son écoute. Que peuvent bien dire les ombres et les lumières qui composent notre négatif ? Comment décrypter ce monde énigmatique qui nous parle si subtilement d'une union de matière et de lumière ?

Il s'agit maintenant de réinterpréter à nouveau ce monde à l'envers et de laisser les images voir le jour. Ainsi, plusieurs heures, semaines, mois, années, peuvent servir une unique image. Ce travail sur la matière devient en même temps un travail sur soi. Ecoute, adaptabilité, humilité, persévérance, petit à petit deviennent nos mots d'ordre. Inconsciemment, la chambre noire nous lie aux Alchimistes et au Grand Œuvre. Elle lui a d'ailleurs souvent été comparée. Qu'est ce que l'Alchimie ? La transmutation des métaux en or ? La recherche de la pierre philosophale ? Le psychanalyste Jung y a vu les fondements de la psychologie de l'inconscient et les différentes étapes d'individuation de la personnalité permettant d'accéder à la réalisation du Soi. Michel Campeau entrevoit ce même cheminement de l'esprit comme lien intrinsèque entre la chambre noire et le cabinet du psychanalyste : « *La chambre noire où se déploie et s'ordonne la source de matériaux plus ou moins volontairement accumulés n'est-elle pas la métaphore par excellence d'un inconscient toujours à l'œuvre bien malgré lui ? Photographie et psychanalyse partagent une même fonctionnalité de base, laquelle consiste en la révélation.* »

## V

**Nous** ne pouvons aborder le sujet de l'art filmique sans mettre en relief son destin en péril. Il est légitime de se demander aujourd'hui s'il existe bien un avenir pour cette technique, quand il ne reste plus qu'une poignée de fabricants d'émulsions, toujours plus rares et plus chères, et lorsque pas plus de salles ne diffusent encore les œuvres sur leur support film original. On peut se demander aussi pourquoi l'art filmique est l'un des seuls arts qui semble se désintéresser si profondément de son support. Rappelons naïvement que le mot film n'a d'autre signification que *pellicule*. Il ne s'agit donc plus, dans la grande majorité des cas, de films que nous allons voir en salle, mais de *créations numériques*. Le terme apparaît moins noble, et le réalisateur préférera conserver la mention *un film de* à son générique, plutôt que d'assumer la pratique d'un nouvel art. Nous avons affaire à des œuvres se détournant simplement de leur médium originel, lorsqu'elles ne le rejettent pas violemment. Une nouvelle fois nous entrevoyons là ce paradoxe de l'esprit rejetant le corps sans comprendre qu'il est lui-même corps.

**Tout** cela part à notre avis d'une lutte vaine entre un support moribond qui tente de survivre et un autre plein d'espoir qui tente de le remplacer. Il y a moins de dix ans, un court métrage qui n'avait pas été tourné en 35 mm se voyait fermer les portes de nombreux festivals. Il s'agissait là d'une ineptie discriminante envers une nouvelle forme d'expression, la création numérique. Aujourd'hui, il est quasi impossible de faire accepter un projet souhaité en 35 mm. Cette réalité est tout aussi insensée. Nous voilà dans un contexte d'ultra-consommation où chaque technique, pour peu qu'elle soit nouvelle, vient immédiatement remplacer l'ancienne. C'est d'autant plus ironique quand on voit avec quelle lenteur les mentalités évoluent sur le plan sociétal. Le ton est lancé : c'est donc argentique versus numérique. Lorsque le numérique a le bon droit pour lui car il est neuf, en vogue, défendre l'argentique est vite qualifié de comportement ringard, voire réac.

**Si** nous prétendons que la lutte est vaine, c'est que les deux supports ont leur nature propre et donnent naissance à deux arts qui leurs sont également propres. Chacun a son mot à dire, et le ridicule de la situation repose sur la pratique de créatifs tentant vainement de faire l'un avec l'autre. Ces derniers n'assument pas le numérique pour ce qu'il est et refusent dorénavant l'argentique pour ce qu'il était. Le numérique a sa raison d'être, un travail comme celui d'Abdelatif Kechiche ou de David Lynch sur *INLAND EMPIRE* l'illustrent à merveille. Quant à l'argentique, il a également ses raisons d'être que nous avons développées plus haut. Nous sommes tout simplement face à deux pratiques bien distinctes, dont l'industrie du cinéma, et avec elle les organismes de subvention, nient les singularités artistiques. Ne percevant pas plus loin qu'un aspect pratique et financier erroné, lié à un phénomène de mode, ils font preuve d'un profond désintérêt pour la richesse des diversités artistiques et se font fi d'un artisanat en péril au profit d'une productivité qu'ils nomment pompeusement *culture*.

**Amusez-vous** à considérer la gouache et la peinture à l'huile comme toutes deux appartenant à une même pratique et concluez-en que, compte tenu du faible coût de la gouache, persister à peindre à

l'huile n'a plus aucune pertinence aujourd'hui. Qui osera lever la voix pour hurler : « À mort la peinture à l'huile ! Vive la gouache ! » ?

**M**ais n'assumant pas pour autant leurs choix, une des principales quêtes, dont ces institutions accablent le numérique, est de retrouver l'aspect du médium auquel elles ont elles-mêmes tourné le dos et qu'elles vont parfois jusqu'à dénigrer. Pourquoi, si le but tant recherché est de parvenir à l'aspect pellicule, ne pas alors filmer directement en pellicule ? Après tout, bien des cinéastes l'ont fait avant et avec succès ! Et pourquoi plutôt torturer le numérique pour qu'il devienne ce qu'il n'est pas ? La réponse en est une fois encore la recherche du rentable et du pratique — c'est omettre au passage que les coûts ne sont pas changés mais juste déplacés, tout comme le sont les complications. Nous sommes bien évidemment une fois encore en opposition avec cela, l'acte de création artistique se moquant bien des notions de confort et de rentabilité. En tous les cas, on se trompe ; le numérique ne remplacera pas la pellicule car il n'est pas elle ! Pas plus que la pellicule n'aurait pu assumer les fonctions du numérique, car elle n'est pas lui. La pellicule peut évidemment disparaître, mais ce ne sera au profit de rien du tout. Ces deux arts détiennent chacun leurs atouts, leurs exigences, leurs façons de travailler, leurs spécialisations techniques, leurs ressentis à l'exécution ainsi qu'au résultat. Et même s'il peut parfois paraître difficile à notre œil de déterminer si une image est née de l'argentique ou du numérique, la différence fondamentale réside là : on n'arrive pas à la même image avec l'un et avec l'autre, ne serait-ce que parce qu'on n'aborde pas notre création de la même manière en argentique qu'en numérique. Aussi, pour toutes les raisons décrites plus haut et qui sont autant de gestes particuliers à l'art filmique, il apparaît fou de croire que deux pratiques soient interchangeables et que l'on puisse conserver un art tout en changeant le corps.

**N**ous appelons donc à la coexistence des deux pratiques. Pour l'heure, le numérique semble prospère et n'a pas besoin d'être défendu. Le film, en revanche, doit être plus qu'urgemment soutenu et aidé.

**D**e nombreuses fois dans l'histoire de l'art, il s'est agi de combattre le caractère mécanique de la technique. Prenons pour exemple 1860, quand le premier mouvement photographique, le Pictorialisme, tâcha de faire accéder au rang d'art la photographie, qui, jusqu'alors, n'était considérée que comme outil de reproduction du réel. Nous nous demandons pourquoi la pellicule n'a pas aujourd'hui ses lettres de noblesse qui la protègent d'une menace de destruction massive. N'a-t-elle pas suffisamment fait ses preuves en matière d'art ? Le cinéma a-t-il la route barrée à cette appellation ou alors l'art se fait-il à tel point dépasser, gouverner par l'économie, que nous ne puissions plus empêcher sa mise en conformité ? Peut-être, en effet, le cinéma n'a-t-il pas suffisamment eu le temps de s'ériger en tant que septième art, pris en otage trop tôt par l'industrie du spectacle. Notons entre autres efforts les tentatives en marge de certains artistes, tentant par exemple de faire accepter la pellicule argentique au patrimoine mondial de l'Unesco. Notons l'immobilisme, notamment des institutions culturelles de notre pays, sur le sujet. Alors que Fujifilm quitte le marché en 2013, outre-Atlantique, une alliance de réalisateurs pousse des sociétés de productions américaines telles qu'Universal, Paramount, Walt Disney, Time Warner et Warner Bros à s'engager auprès de Kodak (société mise en faillite en 2012) sur une commande annuelle minimum. L'accord est signé et a pour conséquence la poursuite de fabrication de ses films par Kodak. Il est fou de penser qu'Hollywood et son lobbying de réalisateurs font finalement plus que la mission culturelle française sur le sujet.

**M**ais la lumière, promesse d'un apport différent de ce cinéma de masse, de ces films-pitches, pourrait venir justement de la venue du numérique et de la mise en péril de la pellicule. Nous faisons le parallèle avec l'arrivée de la photographie qui n'a non pas, remplacé la peinture comme beaucoup d'artistes le craignaient, mais l'a révolutionnée ; poussant les artistes peintres à sortir de leur rôle de reproducteurs du réel et, ainsi libérés de ce devoir rempli dorénavant par la photographie, à se réinventer à travers des mouvements artistiques modernes (Impressionisme, Cubisme, Dadaïsme...). Si les labos analogiques indépendants, qui se montent un peu partout dans le monde aujourd'hui avec pour vocation de pratiquer l'art filmique, regroupent des artistes s'orientant naturellement vers l'expérimental, vers l'essai, ce n'est pas pour rien. L'art filmique, aujourd'hui libéré de son devoir envers l'industrie du cinéma, peut — et doit — s'aventurer vers des chemins soit inconnus, soit laissés pour compte, et se consacrer à l'œuvre artistique.

## VI

Notre souhait n'est pas d'abolir systématiquement chaque règle du langage cinématographique. Il s'agit plutôt de les faire évoluer, de les bousculer, d'en proposer de nouvelles. Nous voulons dire différemment les choses et nous octroyer le droit d'en dire de différentes. Il ne s'agit pas de marcher à contre-courant par simple plaisir d'opposition, mais de trouver notre langage propre. Le cinéma se calque aujourd'hui sur le roman en omettant la révolution Joyce. Nous voulons avancer vers des terrains encore inconnus ou peu usités, utiliser le média différemment, passer par d'autres chemins de compréhension, de ressentis. Se contenter de recopier la même équation encore et encore, film après film, s'avère artistiquement stérile. Jouer avec les règles nous plaît et nous apparaît inévitable pour ne pas stagner.

De la matière doit naître l'idée et de l'idée la matière. Cette phrase peut résumer notre façon d'envisager la création filmique et avec elle notre vision de la narration au cinéma. La parabole peut être faite avec la poésie, dont le sens et la forme sont si intimement liés, qu'ils en deviennent inextricables. Notre volonté est de nous orienter vers un cinéma du sensible et non du rationnel, en nous libérant de la logique de causalité. Cela donne l'occasion à notre art de s'enrichir de l'abstraction, du symbolisme, sans pour autant nécessiter le recours à un quelconque subterfuge scénaristique afin de se justifier au bon sens du spectateur. Passer d'une scène à une autre ne se réfléchit plus en terme de sens apporté à la logique de l'histoire mais en terme de rythme, d'émotion, de notes. La plupart du temps, la linéarité narrative consiste soit en un prétexte pour promener le spectateur de scène en scène, soit en la finalité même de l'œuvre. Nous rejetons ces usages et l'étrécissement poétique qui en découle. Narrativiser les images n'ayant de sens que si cela permet de saisir ensuite le narratif dans l'image, la linéarité doit épouser la matière ou être simplement supprimée de l'œuvre. En offrant ainsi au spectateur nos images telles qu'elles se présentent, sans faux-semblants narratifs, il y trouve ses liens propres et se construit alors sa narration intime ; par définition, au moment même où commence à s'écouler le temps, une narration naît. L'œuvre devient l'écho du spectateur et outrepassa alors le récit d'auteur. Les imbrications de discours et d'images sont le fruit des sauts associatifs et parfois dissociatifs de l'esprit de l'artiste, lequel ne suit jamais aucun chemin sans raison et ce, quels que soient les sentiers dérivés qu'il emprunte. Notre cinéma se veut un dialogue incessant, un pont entre conscient et inconscient, et l'expression d'un langage nouveau qui se préoccupe de tous les mouvements de la psyché. Il refuse de se référer uniquement au rationnel en l'érigant comme *vérité unique*, et s'écarte ainsi des normes de pensée préétablies présentes dans la quasi-totalité du cinéma de masse. Ainsi émancipé des préceptes aristotéliens, notre cinéma peut se concentrer comme tout autre art, non plus sur la représentation du réel — qu'elle soit par ailleurs réaliste ou non — mais véritablement sur son interprétation, à la manière d'un inconscient libéré de son moi et rendu riche de tous ses fantasmes et refoulements. En refusant d'ériger sa raison au rang de dogme et en s'en référant aussi à ses chemins de pensée inconsciente, l'artiste fait de son œuvre un fragment de son âme.

La narration classique s'adresse au sens logique. Lorsqu'un événement tragique nous est conté, ce n'est pas l'événement lui-même qui nous bouleverse mais l'idée de l'événement. Au cinéma, l'idée

nous touche en fonction de l'empathie que nous avons créée au fil du métrage envers le protagoniste concerné. Un cinéma exclusivement narratif serait par essence non sensoriel. Pour pimenter un peu la recette, l'industrie a recours aux images choc, aux dialogues bien ficelés ou aux mélodies efficacement construites, qui s'adressent cette fois-ci directement aux sens physiques du spectateur. On a ici affaire à un effet d'immédiateté plaqué sur un récit, une manifestation superficielle qui agit dans l'instant sur le spectateur sans toutefois le marquer en profondeur. Le voici à nouveau dupé par une satisfaction à court terme sortie tout droit d'une société de consommation frénétique. En nous tournant vers un cinéma qui cesse de prendre appui sur une narration linéaire, nous souhaitons nous adresser plus directement aux sens, retrouver le chant des mots sans plus les réduire à de simples outils constructifs du schéma actanciel. Pour paraphraser Andrei Ujica, une des singularités du cinéma repose sur le fait qu'en souligner l'élément plastique y entraîne obligatoirement l'activation de l'élément lyrique. Dans ce contexte, où il n'est plus question d'empathie mais de sensible et d'introspection, le spectateur se retrouve, tout comme l'artiste, livré à lui-même. À l'image de la poésie dont on peut dire qu'elle se ressent plus qu'elle ne s'explique, le cinéma auquel nous croyons n'exige pas nécessairement de compréhension logique de la part du spectateur mais son abandon à des images, des sons, des scènes, des mots. Un cinéma qui ne repose pas sur le principe de la narration fait appel directement aux sens et s'éloigne du récit pour se rapprocher du poème. Nous sommes en recherche d'un cinéma plastique et poétique. De l'absence de narration dans l'œuvre d'art naît la poésie.

Comme exprimé plus haut, notre parti-pris cinématographique a pour vocation aussi bien de libérer le cinéaste que le spectateur. En nous refusant en tant qu'artiste, et à construire un chemin dramatique s'appuyant de bout en bout sur les rapports de causalité, et à nous imposer un rapport linéaire à la temporalité, nous aspirons, en plus de démultiplier le champ des possibles de notre écriture, à ne plus retenir notre spectateur prisonnier d'un chemin émotionnel unique. En guise d'illustration, nous prenons l'exemple d'une chaussure en cuir pour femme, laquelle se tiendrait debout sur son talon au centre d'une rue. Si rien n'est dit, tout est montré. À chacun d'attacher sa propre histoire à cette chaussure qui devient riche d'interprétations, de résonnances. Au fur et à mesure que le temps s'écoule, la narration naît de l'image elle-même. En revanche, si cette chaussure n'est plus là que pour nourrir un rapport de causalité et faire avancer le récit, l'image perd son sens propre et le spectateur subit le chemin de l'auteur sans plus aucune chance de pouvoir dévier, il ne peut plus s'appuyer sur l'œuvre d'art pour créer sa propre route. Nous voulons donner la chance au spectateur de redevenir acteur de l'œuvre. Une œuvre d'art existe par sa création et lors de sa réception par un public, quel qu'il soit — il n'est alors pas exclu que ce public puisse tout simplement être l'artiste lui-même. De par ces deux entités, la première étant bien sûr fixée, naît chaque fois un chemin unique de l'œuvre ou, pourrait-on dire par extension, une œuvre nouvelle.

Nous ne nous définissons pas comme un groupe de recherche expérimentale dans le sens entendu du terme cinéma expérimental. Si la question est *Expérimentons-nous ?* la réponse est oui. En revanche, le terme de cinéma expérimental, dont le genre reste assez complexe à définir, semble s'opposer à tout ce qui serait de l'ordre de la fiction. Hors il n'est pas exclu que certaines de nos créations puissent se revendiquer comme de fiction à part entière. Elles se différencient juste des films dits classiques, car ne reposant pas sur les règles préétablies rencontrées dans la quasi-totalité du cinéma contemporain. En particulier, nous refusons de prendre notre spectateur par la main et de briser toute la magie de l'interprétation par l'application scolaire des règles académiques établies ou

par la perpétuelle surenchère d'explications lorsque nous dérogeons à l'une d'elles. Le spectateur n'est pas un imbécile, il peut comprendre et ressentir par lui-même. Même le nouveau-né qui découvre le monde sans en posséder les clefs est capable de s'émerveiller ! Pour autant, nous ne rentrons pas dans le jeu du conceptuel dédié au seul initié, s'apparentant parfois plus au défi technique ou à la prouesse intellectuelle ; une forme qui n'a guère plus de contact avec le sensible et l'instinctif et doit se justifier intellectuellement pour être perçue.

**E**n terme de format, le film court doit être reconsidéré en tant que tel et ne plus être réduit en une étape vers le long. L'œuvre toute entière d'un cinéaste peut très bien être constituée uniquement de formats courts, voire d'instantanés de quelques secondes. Les œuvres d'un photographe ne sont-elles pas issues de clichés ne dépassant bien souvent pas le 120<sup>ème</sup> de seconde ? La majeure partie de l'œuvre d'un poète se constitue elle-même de poèmes d'une à quelques pages seulement, voire parfois de quelques vers. Le format court ne doit plus être le format de l'apprenti et le format long celui du maître. Tout format est envisageable : court, long, moyen, immense... Et même si l'industrie du cinéma nous impose ses restrictions et que de nombreux cinéastes décident de jouer selon ses règles, nous pensons que le format d'une création filmique ne doit jamais être choisi en fonction d'une quelconque norme de diffusion — imposée évidemment pour des raisons marketing tout à fait indifférentes aux problématiques artistiques et à la question du rythme propre à chaque création. L'art est une envie, pas un modèle.

## VII

Alors que recherchons-nous ? Un art *sauvage* ! Sauvage dans le sens d'indocile ! Sauvage dans le sens de déformaté ! Sauvage dans le sens de vivant ! Nous recherchons un cinéma anarchiste au sens artistique du terme. Nous aspirons à un cinéma naturel, instinctif et poétique. Un cinéma libre et libéré des diktats de la pensée-masse. Un cinéma libéré d'un académisme dont la bienséance n'a de cesse que de flirter avec le rentable. Ce cinéma sera exempt des fonctions dont il n'a cure et dans lesquelles on ne cesse de l'enfermer : didactiques, informatives, divertissantes, moralisantes... L'art se moque bien de la morale ! Nous souhaitons un cinéma libéré de toutes ces fonctions qui le musèlent et le poussent lentement à l'agonie, un cinéma refusant sa cage, un cinéma sauvage. Un cinéma qui se vit au jour le jour, tenu dans nos entrailles comme pulsion de vie et mouvement créatif. Un cinéma qui doute, se pratique, se repense sans cesse comme on affine son propre dialogue intérieur, comme on ouvre de nouveaux chemins vers le Soi, vers sa nature instinctuelle. Le cinéma que nous revendiquons est respectueux, amoureux, face à la vaste étendue des mouvements de la psyché et de la création. Il est un cinéma qui les embrasse toutes sans plus se soucier des modes et convenances. Il est un cinéma qui réaffirme la richesse et les possibles de l'homme. Un cinéma qui réinvite à l'expérience intérieure, aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur.

À l'écart du cinéma de divertissement, le cinéma sauvage sera un cinéma du recentrement !